

## El *calambur*: una propuesta de definición

Mario GARCÍA-PAGE  
UNED, Madrid

RESUMEN: El objetivo principal en este trabajo es proponer una caracterización del calambur a partir de la concepción generalizada de esta figura en los ámbitos de la gramática y la retórica. Para ello, hemos confeccionado previamente un amplio corpus de ejemplos

PALABRAS CLAVE: Calambur, Juego de palabras, Retórica, Homofonía, Recurso estilístico.

ABSTRACT: The main aim in this paper is to propose a characterization of «calambur», or pun, on the basis of the generalized view for this figure in fields of grammar and rhetoric. A large corpus of examples has previously been collected.

KEYWORDS: Pun, Word play, Rhetoric, Homophony, Stylistic device.

### 1. INTRODUCCIÓN

El fenómeno conocido como *calambur* es, desde su nacimiento —tardío<sup>1</sup>— como figura de retórica, un auténtico escollo aún no resuelto, debido fundamentalmente a la muy diversa concepción del mecanismo.

---

<sup>1</sup> El *calambur* no aparece en ningún tratado de retórica clásico (Quintiliano, Jiménez Patón, Rengifo...). Lausberg (1966-67: III, 319) da cuenta de él solo en el índice de términos franceses, si bien remite a otros capítulos donde se relaciona con el *cacófaton* y la *annominatio*.

La fecha de nacimiento del *calambur* entendido como figura inventariable en la Retórica es relativamente reciente (siglo XVIII) si, como quiere la mayor parte de la crítica (Tolosani, Rastrelli...), se atribuye su origen a François Georges Maréchal, marqués de Biève, quien se dedicaría a explotar como recurso lingüístico los errores de pronunciación («equivocos», generadores de hilaridad) que, en sus intervenciones públicas en francés, cometía el conde alemán de Kalemberg, embajador de Westfalia, en la corte de Luis XVI (más tarde, Delille compilaría muchas de estas facécias en un libro titulado *Bièvrina ou jeux de mots*).

Hay algún autor que ha supuesto una fecha más temprana al atribuir estos juegos de lengua a un párroco de un pueblo llamado Kahlenberg (hacia 1300); de esta forma, la explicación etimológica seguiría el siguiente proceso: *Kahlenberg* > *calembourg* > fr. *calembour*. Entre otras hipótesis etimológicas están la que hace derivar *calambur* del ár. *kalembusu*, la que lo emparenta con el it. *calamo burlare* (cuya traducción podría ser ‘bromear con la pluma’), la que supone que la voz *calambur* es un cruce de *calembredaine* (‘trampa’) y *bourde*, y la que lo asocia con el *calander* (‘perder el tiempo en entretenimientos’), que sugiere Guiraud. Para más detalles sobre la historia y algunas anécdotas, vid. Serra (2000: 386-95). Evidentemente, como artificio lúdico o juego de palabras en cualquiera de las manifestaciones, el origen del *calambur* es anterior, aunque la fecha no pueda precisarse.

En la filología española se ha entendido, en general, de un modo concreto muy distinto al concebido en otras lenguas, como el francés o el italiano, identificado habitualmente como un tipo de *equívoco* o *juego de palabras* (*pun*, en la bibliografía inglesa)<sup>2</sup>, y, como tal, muy diverso en sus manifestaciones expresivas: lo mismo sirve para describir un «juego de espíritu» o de ideas basado en la homonimia o polisemia (llámense, en retórica, *silepsis*, *dilogía*, *traductio* o *antanaclasis*, entre otras denominaciones) como para explicar un juego idiomático centrado en el significante como simple pasatiempo o ejercicio de ingenio, como podría representar una *paronomasia* (en cualquiera de sus variedades: *parequema*, *parequesis*, *poliptoton*, *falsa etimología*...), un *cacófaton* (o *cacénfaton*), un *anagrama* o algún entretenimiento criptográfico (*acróstico*, *palíndromo*, *bifronte*, etc.), o que combine significante y significado, como, entre otros artilugios lúdicos, constituyen la *charada*, el *laberinto* y el *acer-tijo* o *adivinanza* (o el *rebus*, si interviene la iconografía), el *retruécano*, el *contrepet* (o *contrepèterie*), la *palabra maleta*<sup>3</sup>.

Por ejemplo, Guiraud (1976: 9-10) lo define como «equívoco fonético», y así aparece en otras obras de referencia francesas, como Dupriez (1980: 102)<sup>4</sup>, en su sentido amplio, o Pougeoise (2006: 83); Lausberg (1960: 319, s. v. *calembour*) se limita a señalar que se trata de un «*jeu de mots* fondé sur des mots se ressemblant par le son, différant par le sens»<sup>5</sup> (cursiva nuestra), que no es sino la caracterización que comúnmente se asigna a la *paronomasia*<sup>6</sup>. Marchese (1978) cree que «È un *gioco de parole*

<sup>2</sup> Tanto un término (*equívoco*) como, sobre todo, el otro (*juego de palabras*) tienen un carácter genérico; pueden considerarse hipernónimos de una serie numerosa de fenómenos esencialmente lúdicos.

<sup>3</sup> Hay muchos términos que se han acuñado para referirse a la palabra que contiene, parcial o totalmente otra u otras, sin que se trate de un proceso de composición regular, si bien en algunos autores las denominaciones no recubren los mismos hechos, como sucede con el de *acronimia*; entre los más comunes están la llamada *palabra maleta*, *centauro* o *sándwich* (*mot valise*, *portmanteau word*...), junto a los más específicos de *palabra canguro* y *mot gigogne* ‘palabra preñada’. Sobre este último y otros fenómenos afines, *vid.*, p. ej., Dubois *et al.* (1982). La *palabra canguro* puede interpretarse en un sentido estricto (Lederer 1966) o en un sentido amplio, similar a la *palabra maleta* o a la *palabra preñada*.

<sup>4</sup> En el diccionario de Dupriez se proponen, además, otra acepción amplia o vaga (*vid.* n. 5) y otras acepciones más restringidas, según las cuales el *calambur* queda vinculado a la *charada* y a los *criptogramas*.

<sup>5</sup> Esta concepción, tan poco acertada, del *calambur*, es la misma que aparece en otros autores, como Dupriez (1980: 101), siguiendo el manual de Littré, y en Vilches (1955: 60): «El *calembur* es uno de los juegos de palabras más ingeniosos. Resulta de la semejanza de sonidos y la diferencia de significación de uno o más vocablos». En Gardes Tamine (1993: 105-6) el *calambur* aparece en la entrada «*jeu de mots*» junto con la *paronymie* o la *contrepèterie*, y es descrito como una clase de juego de palabras que se construye sobre la frontera de las palabras («Rigide comme un *cyclamen* / Chevauchez votre *cycle*. Amen!», Alphonse Allais) o un nuevo ordenamiento gráfico que entraña un doble sentido.

<sup>6</sup> Curiosamente, no aparece como tal figura en manuales de poética y retórica franceses clásicos como el de Fontanier (1830), Marouzeau (1951) y Morier (1961<sup>3</sup>), ni en otros más modernos, como Bacry (1992), Suhamy (1993) o Fromilhague (1995). En su *Retórica general* el Grupo  $\mu$  (1982: 114) tampoco dedica ningún apartado al *calambur*, aunque identifica un ejemplo genuino de *calambur* con una *paronomasia in absentia*: «la máscara de hierro» / «la más cara de hierro».

fondato sull'*equivoco* fonico o semantico o sul doppio senso di un termine» (cursiva nuestra)<sup>7</sup>; en su manual de retórica, Mortara Garavelli (1988: 236) no recoge el *calambur* como una figura autónoma, pero, bajo la voz *equivoco*, aduce un ejemplo de *calambur* tal como se concibe prototípicamente en el ámbito español («Adiós hay que decir a Dios», de V. Huidobro)<sup>8</sup>.

Limitándonos al ámbito del español, aunque las definiciones propuestas en los manuales de poética y retórica no son en absoluto coincidentes (coinciden, eso sí, en la extrema imprecisión o vaguedad de las mismas<sup>9</sup>), se apartan *grosso modo* de la caracterización imperante en la bibliografía francesa e italiana, que, como acabamos de ver, relaciona el *calambur* con el *equivoco*, sea del tipo que sea. Lo tilden o no de *juego de palabras*, lo cierto es que, en los estudios españoles, se resalta que el *calambur* consiste en un «reagrupamiento» de sílabas —o de palabras (según los autores)<sup>10</sup>—; en ningún caso se describe así el *calambur* en la bibliografía extranjera:

<sup>7</sup> Posteriormente, el autor (Marchese & Forradellas 1986) cambia de opinión y, al menos expresamente, ya no asocia el *calambur* con el *equivoco* (vid. *infra*).

<sup>8</sup> Dentro de la filología española también se ha identificado a veces con el *equivoco* (Serra 2000), y en numerosas definiciones se describe, vagamente, como «juego de palabras». Y, asimismo, en otras lenguas románicas como el portugués.

<sup>9</sup> Decimos que las definiciones que se proponen incurren en imprecisión porque, con ellas, pueden caracterizarse otros fenómenos afines, como la *paronomasia*, la *antanaclasis*, el *anagrama*, etc. (el mismo término *equivoco* o *juego de palabras* ya conduce a la vaguedad [vid. n. 2]). Valga como ejemplo ilustrativo de esta vaguedad la propia definición que del *calambur* propone Beristáin (1985), quien lo identifica con la *paronomasia* o el *juego de palabras* (hemos visto antes que la definición de *calambur* en Lausberg se adecuaba mejor a la *annominatio*): «Figura que constituye tanto un tipo de *juego de palabras* como un tipo de *paronomasia*, pues consiste en que dos frases se asemejen por el sonido y difieran por el sentido como en 'a este Lopico lo pico' (de Góngora)».

Junto a la vaguedad del enunciado de la caracterización y al uso de términos genéricos, otra de las imprecisiones que acusan algunas caracterizaciones tiene que ver con un desajuste entre el enunciado de la definición y el ejemplo de ilustración: así, de ningún modo la notable diferencia fonética que exhiben el ejemplo segundo de Lázaro Carreter (1971) y el tercero de Marcos Álvarez (1989) pueden representar fielmente las definiciones que proponen: la sílaba /de/ no interviene en la palabra *diamantes*, ni la sílaba /na/, de *Serafina*, en el sustantivo *fin* (en el primer caso se trata de una conmutación fónica [/i/ - /e/] y en el segundo, de un incremento vocálico [-a]); asimismo, en ninguno de estos ejemplos —ni en ningún otro texto de *calambur* canónico, según nuestra concepción—, se trata de una nueva agrupación de palabras, como sugieren Spang (1979) y Marchese & Forradellas (1986), sino de constituyentes (silábicos, normalmente) de palabras.

Ahora bien, si las caracterizaciones que se han propuesto tienen en común el defecto de la vaguedad o imprecisión que hemos apuntado, parece una virtud el que sean en extremo semejantes las ilustraciones que proponen de las mismas. Los ejemplos que aducen los diccionarios y manuales consultados van a constituir, precisamente, un valioso argumento para apoyar nuestra propuesta de definición del *calambur*. Resulta curioso que ejemplos formalmente idénticos o similares, a veces incluso el mismo, sirvan para ilustrar contenidos no idénticos o lo suficientemente diversos (por ejemplo, de acuerdo con las definiciones arriba expuestas, un «reagrupamiento de sílabas» [Lázaro Carreter, Marcos Álvarez] no puede ser lo mismo que un «reagrupamiento de palabras» [Spang, Marchese & Forradellas]) como para que un mismo enunciado se acomode por igual a unos y a otros.

<sup>10</sup> Resulta, cuando menos, curioso que, en la bibliografía retórica española, se opere casi exclusivamente con una única caracterización —que, para mayor contrariedad, es poco precisa—, la ini-

Fenómeno que se produce cuando las sílabas de una o más palabras, agrupadas de otro modo, producen o sugieren un sentido radicalmente diverso. Por ejemplo: *A este lopico lo pico* (Góngora); *Diamantes que fueron antes / de amantes de su mujer* (Villamediana) (Lázaro Carreter 1971).

La agrupación distinta de dos o más palabras con el mismo o muy parecido valor fonético producen [*sic*] un significado distinto (Spang 1979: 163-4)<sup>11</sup>.

Juego de palabras que se produce cuando un reagrupamiento y redistribución de una o más palabras producen un sentido distinto (Marchese & Forradellas 1986)<sup>12</sup>.

Distorsión de la frontera léxica entre dos o más palabras seguidas de manera que la nueva agrupación de sílabas sugiera un sentido totalmente diferente (*vid.* juego de palabras): *Dijo un ministro: despenseros son. Y otros dijeron: No lo son. Y otros: Sí son. Y dióles tanta pesadumbre la palabra sisón que se turbaron muchos* (Francisco de Quevedo). *¿Este es conde? / —Sí, este esconde / la calidad y el dinero* (Juan Ruiz de Alarcón). *Sospecho, prima querida, / que de mi contento y vida / Serafina será fin* (Tirso de Molina) (Marcos Álvarez 1989)<sup>13</sup>.

---

cial de Lázaro Carreter (1971), expuesta en el *Diccionario de términos filológicos*, sobre la que, presumiblemente, se han practicado algunas reelaboraciones parciales, como es el caso de las definiciones propuestas por Spang (1979), Marchese & Forradellas (1986) y Marcos Álvarez (1989). No menos curioso es que sea precisamente esa caracterización la que, siguiendo una práctica habitual en este tipo de obras, han venido calcando con mayor o menor literalidad los autores que se han dedicado a la confección de manuales y compendios de retórica (Pozuelo Yvancos 1983: 94, Albadalejo Mayordomo 1989: 140, Estébanez Calderón 1996: 115, Platas Tasende 2000: 81...) o los que de algún modo han tenido que analizar este recurso (entre otros, Senabre Sempere 1966: 28, Martínez García 1975: 440, Llano Gago 1984: 118, Román 1993: 52), copiando a veces hasta el mismo ejemplo, sin reparar en las deficiencias que tal definición denuncia para poder explicar un fenómeno tan complejo como es el *calambur* y poderlo discriminar de otros recursos semejantes. La misma Academia, en su diccionario (DRAE 2001), utiliza, casi a pie juntillas, la definición de Lázaro Carreter: «Agrupación de las sílabas de una o más palabras de tal manera que se altera totalmente el significado de estas». Lógicamente, no incurrirán en ese error quienes no incluyen el término *calambur* en sus diccionarios, como es el caso de Ayuso *et al.* (1990), Azaustre Galiana & Casas Rigall (1997) o Pujante (2003).

<sup>11</sup> Dos de los ejemplos de Spang son «Si el *Rey no* muere, / el *Reino* muere» (Alonso de Ledesma) y «¿Conocéis la leyenda que atribuye a Santa Ana la invención del puchero?... ¿Y aquella otra, llena de aroma y gracia, de una hierba que es buena en competencia con otra que es *mejor, Ana?*» (*mejorana*) (Manuel Machado) [cursivas nuestras].

<sup>12</sup> Los ejemplos que A. Marchese & J. Forradellas aducen son: «La vez que se me ofrecía / cabalgar a *Extremadura*, / entre las más ricas de ellas/ me daban cabalgadura» (Góngora) [*Extremadura / extrema dura*]; «*Dore mi sol así las olas* y la/ espuma que en tu cuerpo canta, canta / —más por tus senos que por tu garganta— / *do re mi sol la si la sol si la*» (A. González) [cursivas nuestras].

<sup>13</sup> El segundo ejemplo propuesto por Marcos Álvarez es, junto con los citados por Lázaro Carreter, uno de los más recurridos por los estudiosos del *calambur*. El par de homófonos *esconde / es conde* es, asimismo, empleado por otros escritores. De Quevedo es el texto que reproducimos en (56); B. Pérez Galdós (*El caballero encantado*) lo emplea en el siguiente fragmento: «¿Conque dice que *es conde*? Querrá decir que *esconde* algo...». Y Vilches (1955: 284) recoge el siguiente acertijo popular, con *retruécano*: «¿En qué se parece la urraca y un conde que es ladrón? / —En que la urraca roba y *esconde* y el otro *es conde* y roba».

## 2. CARACTERIZACIÓN

Si el rasgo compartido ‘reagrupamiento’ es relevante —pero no decisivo<sup>14</sup>— para la caracterización general del *calambur*, no menos relevante para diseñar nuestra propuesta es la extrema similitud de los ejemplos que los autores aducen acompañando la definición (1-11)<sup>15</sup> —se ajusten o no a carta cabal a la misma—, los cuales, además, permiten interpretar con más acierto y precisión las imprecisas definiciones que proponen los manuales al uso:

- (1) *Di, Ana, ¿eres Diana?* (atribuido a B. Gracián)<sup>16</sup>
- (2) *Y apenas llega, cuando llega a penas* (atribuido a Calderón de la Barca)<sup>17</sup>
- (3) y tahúres muy desnudos  
*con dados ganan condados* (L. de Góngora)
- (4) Aunque yo tengo,  
*contra veneno tanto,*  
*contraveneno* (M. Machado)

<sup>14</sup> La noción del ‘reagrupamiento’ es pertinente porque, para la consecución de un *calambur* (al menos, en el sentido que nosotros adoptamos en consonancia con la visión general en los estudios españoles), se requiere, en efecto, una nueva ordenación, siquiera de índole gráfica (*lo pico / Lopico*), pero no es decisiva porque hay otras formas de reagrupamiento que no abocan a un *calambur*, sino a otros artefactos lúdicos, cual el *anagrama* silábico (*tahúr / hurta, monja / jamón*) o la *antimetábole* o *retruécano* léxico (*vid. infra*), que, frente al *calambur*, dispone los significantes sumandos en el orden inverso al que adoptan cuando son meros constituyentes silábicos de la palabra que resulta de la suma (ver textos 77-80).

En su *Agudeza y arte de ingenio* (Clásicos Castalia, vol. 2, discursos XXXII y XXXIII), B. Gracián agrupaba ambos artificios, y otros juegos, bajo el título de *disociación*, que vendría a identificar un tipo de falsa (des)composición léxica, en el sentido de que las partes seccionadas o sumandos se corresponden con signos lingüísticos autónomos (algunos de sus ejemplos son la segmentación de comedias: *come días* y el texto 1). El artilugio consiste en un análisis morfológico intencionadamente erróneo de una palabra como compuesta, se busque o no la remotivación del significado de las partes. López Cara (2005: 67-8) también resalta la importancia de este mecanismo, que llama «resegmentación» (a nuestro juicio, no hay re-segmentación, pues solo se segmenta una vez, salvo que se trate del *calambur* múltiple [*vid. infra*, § 4]). La diferencia fundamental entre el *calambur* y el *retruécano* estriba en la distribución que adoptan los sumandos, lineal en el primer caso y quiásmica en el segundo.

<sup>15</sup> Junto con estos y los ejemplos ya citados que acompañan las definiciones arriba presentadas, más los propios que expondremos después, creemos que puede formarse un corpus representativo de ilustraciones que respalde nuestra caracterización.

Los ejemplos aparecen citados, respectivamente, en Pozuelo Yvancos (1983) y Serra (2000: 394) [1], Serra (2000: 394) [2], Albadalejo Mayordomo (1989: 140) y Martínez García (1976: 86) [3], Martínez García (1975) y (1976: 86) [4], Martínez García (1976: 86) [5], Román (1993: 53) [6], Serra (2000: 391) [7], Llano Gago (1984: 118-119) [8-11]. Los ejemplos (7), (10) y (11) corresponden al llamado *calambur in absentia*, que describimos después (*vid. infra*, § 4).

<sup>16</sup> Es uno de los ejemplos que utiliza Gracián para mostrar los juegos de palabras en la literatura barroca (*vid. n.* 14).

<sup>17</sup> Citado en Coll y Vehí (1885<sup>3</sup>: 309), si bien como ejemplo de *paronomasia*, y en Serra (2000), entre otros.

- (5) sumque revera  
felix, seu *peream*  
seu relever *per eam* (*Carmina Burana*)
- (6) Enchufar mi voz erògena. Puro mimetismo. Soy el *camaleón* del amor. *Camaleón* (G. Cabrera Infante)
- (7) Entre el clavel y la rosa, su majestad *escoja* [= *es coja*] (atribuido a F. de Quevedo)<sup>18</sup>
- (8) —Despenseros son.  
Y otros dijeron:  
—No son.  
Y otros:  
*Sí, son.*  
Y dióles tanta pesadumbre la palabra *sisón*... (F. de Quevedo)
- (9) ... ellas *en agua* se bañan  
y *enaguas* también nos pescan (F. de Quevedo)
- (10) Vino el francés con botas de camino  
y sed de ver las glorias de Castilla;  
y la Corte, del mundo maravilla,  
le salió a recibir como *convino* [= *con vino*] (F. de Quevedo)
- (11) No hay *barba cana* ninguna, [= *barbacana*]  
porque aún los castillos pienso  
que han teñido ya las suyas,  
a persuasión de los viejos (F. de Quevedo).

El *calambur* se podría definir, inicialmente, como un juego de palabras consistente en el encuentro o la asociación de dos (o más) series homófonas de las cuales una, constituida de al menos dos palabras en relación de contigüidad, simula ser la forma descompuesta de la otra, constituida por una única palabra, de modo tal que esta vendría a ser la suma o combinación de dos o más significantes que, en el mismo orden lineal y de modo inmediato, se suceden en el discurso. Se trata, pues, de una suerte de homofonía<sup>19</sup>, cuyo esquema básico de formación podría representarse como

<sup>18</sup> Se comenta la anécdota de que Quevedo, para satisfacer sus pretensiones de mofarse de la reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, coja de nacimiento, ideó la estrategia de presentarse ante ella y obsequiarla con una flor, dándole a elegir entre una rosa y un clavel: «Entre el clavel y la rosa, su majestad escoja». (Una variante enriquecida de esta frase es «Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad escoja»).

<sup>19</sup> Como un juego de palabras basado en la homofonía lo define Mounin (1979), pero no se trata, como afirma el autor, de una operación de sustitución de homófonos: «Juego de palabras basado sobre la sustitución homonímica pero no homográfica de una palabra o expresión por otras [; se trata, pues, de la explotación consciente de la parafonía y a menudo de la unión de palabras]». Uno de los dos ejemplos que aduce el autor es el recurrido de J. Ruiz de Alarcón, que, como hemos visto, propone también Marcos Álvarez: *es conde / esconde*; el otro ejemplo representa, si acaso, una variante particular del *calambur*, basado en la asimilación fonética y la juntura: «*La lava o la alaba*». (Adviértase la contradicción en que incurre Mounin al definirlo como sustitución homonímica u homofónica y decir luego que se trata de una parafonía).

sigue:  $A + B = AB$ . A tal esquema obedecen todos los textos hasta ahora presentados:  $A$  (*lo*) +  $B$  (*pico*) =  $AB$  (*Lopico*),  $A$  (*es*) +  $B$  (*conde*) =  $AB$  (*esconde*),  $A$  (*con*) +  $B$  (*dados*) =  $AB$  (*condados*),  $A$  (*rey*) +  $B$  (*no*) =  $AB$  (*reino*),  $A$  (*cama*) +  $B$  (*león*) =  $AB$  (*camaleón*),  $A$  (*en*) +  $B$  (*agua*) =  $AB$  (*enagua*), etc.<sup>20</sup>

Esta pauta de construcción es la misma que siguen los siguientes textos<sup>21</sup>:

- (12) Olvido fue, cuando anoche  
di por allá *pavonada*,  
no decir del *pavo nada* (J. de Salinas)
- (13) En las virtudes morales  
es la *mayordoma*,  
que con fuerza *mayor doma*  
sus pasiones naturales (J. de Salinas)
- (14) mi *sincera* voluntad  
ya no puede ser *sin cera* (J. de Salinas)
- (15) ¡Dichosa *espuerta* cerrada,  
que *es puerta* del cielo abierta (J. de Salinas)
- (16) sospecho que es *contrabajo*,  
pues *con trabajo* anda (J. de Salinas)

---

También como un apareamiento de homófonos lo interpreta Martínez García (1976: 86), hasta el punto de que lo clasifica como una suerte de *antanaclasis*: «El *Calambur* es una *Antanaclasis* con la nota específica de que *uno* de sus términos se compone de al menos dos significantes de palabra diferentes» (la *antanaclasis* la define previamente como «la co-presencia de homónimos» [1976: 85]). Más tarde, el autor cree que uno y otro están incluidos dentro de un fenómeno más amplio o macrofigura, la *paronomasia*. De igual opinión es López Cara (2005: 79), quien, con cierta arbitrariedad, analiza enunciados similares ya como *paronomasia* ya como *calambur*: Aldo Micilio [= *al domicilio*] (*calambur*, 74) / Aitor Tilla [= *Hay tortilla*] (*paronomasia*, 76).

En realidad, otra «nota específica» del *calambur* respecto de la *antanaclasis* que no apunta el autor es que puede producirse un *calambur* sin que haya copresencia de las series homófonas, como en los textos (7), (10) y (11), lo que se viene llamando *calambur in absentia* (vid. § 4).

<sup>20</sup> Esta caracterización y este esquema, presentados así por vez primera en García-Page (1990) y posteriormente en otros estudios, como García-Page (2003: 63-6) y (2004: 150-2), son los adoptados por Mayoral Ramírez (1994: 120-1); este último autor aduce el socorrido ejemplo de Góngora *Lopico* / *lo pico*, y otro de Juan de Salinas, que también citamos nosotros: *mayordoma* / *mayor doma*.

No obstante, existen juegos de palabras interpretables como calambures que no siguen este esquema de formación del *calambur* canónico (vid. *infra*, ejemplos 41 y ss. y § 3).

<sup>21</sup> Limitados al ámbito literario, mezclamos textos del discurso poético del siglo XVII con textos de la poesía contemporánea (siglo XX) para advertir que el *calambur* no es, frente a la opinión de algunos estudiosos, un fenómeno exclusivo de la literatura festiva del Siglo de Oro, periodo literario en el que se practicó con gran prodigalidad (Góngora, Quevedo, Salinas, el Conde de Villamediana, Maluenda, Tirso de Molina...). Creemos que, entre los poetas contemporáneos, quien lo ha ejercitado con profusión es Gloria Fuertes; pero es un recurso que aparece, aparte de en los escritores que someten habitualmente el material lingüístico a manipulaciones lúdicas (como V. Huidobro, C. E. de Ory y los postistas, o B. de Otero), en escritores poco propensos a los artificios y malabarismos verbales, como E. García de Nora, V. Aleixandre y J. Hierro. Entre los ejemplos citados al principio ya se han ofrecido uno de M. Machado y otro de A. González.

- (17) —Pide, Señor, mi decencia  
un *serenero* de noche,  
que desde el estrado al coche  
resista tanta inclemencia.  
—Señora, con su licencia,  
si ayer fui su jardinero,  
y le di un canasto entero  
colmado de flores mil,  
no es justo a quien fue su abril,  
que le niegue a *ser enero* (J. de Salinas)
- (18) *Vióla* sin sangre y *vio* la cabellera (F. de Quevedo)
- (19) y un padre *teatino*  
le tocaba y decía: «Yo *te atino*» (F. de Quevedo)
- (20) Toda niña *serafín*  
*será fin* de toda bolsa (J. A. Maluenda)
- (21) *Me dio* este *medio* círculo de oro (P. Soto de Rojas)
- (22) menguarme un poco, o robe soplo *elado*  
onra a la selva o tibio la corone.  
I *el hado*, aun en tan grave mal, dispone  
que muera en mi importuno devaneo (F. de Rioja)
- (23) pero Violante se *alivia*,  
que tu firma deje *a Livia*,  
si tu fe se ha entrado en Fez (L. de Góngora)
- (24) El ladino *Aladino* Ah *ladino* dino la (V. Huidobro)
- (25) *Adiós* hay que decir *a Dios* (V. Huidobro)
- (26) Con las flores de mi ramo  
puesto *en agua*  
el crujido de la *enagua*  
y el chasquido  
de los besos (M. Machado)
- (27) ... Ondulan silvestres: «*Mira: flores*».  
*Miraflores*. La reina bautizó los cubiles (V. Aleixandre)
- (28) la virtud muerta... el corazón resiste  
*apenas*, ay, ¡*a penas!*, la embestida (E. García de Nora)
- (29) Yo paso entre los mares; oigo las *alas*  
*a las* claras palomas del amor... (E. García de Nora)
- (30) Agota.  
*Agota*.  
¡Este gota *a gota!* (G. Fuertes)
- (31) ¡*Oh diosa odiosa!* (G. Fuertes)



- (32) *el hecho* de haber sido *helecho*  
no condiciona al hecho (G. Fuertes)
- (33) la que *con vida convida* (G. Fuertes)
- (34) Cuando la casa *escasa* sólo *es casa* (G. Fuertes)
- (35) la guerra no *se para*  
la guerra nos *separa* (G. Fuertes)
- (36) Un homenaje a *Don Aire* con madrileño *donaire* (G. Fuertes)
- (37) Los poemas (¿son poemas?)  
no tienen orden ni *concierto*,  
—sé que a veces desconcierto—  
pero están escritos *con cierto*  
amor (G. Fuertes)
- (38) Difícil, por ahora, ser *demente*,  
porque yo no escribo *de mente* (G. Fuertes)
- (39) No se tenía lástima *a sí mismo*  
y sólo *así* sería libre (J. Hierro)
- (40) y tú *le ves* entre las *leves* hojas, dichoso, felicísimo (B. de Otero).

Aunque nuestra caracterización pueda parecer clara y suficiente, conviene, no obstante, explicarla con más detenimiento, abundando en las marcas que nos parecen distintivas, marcas, precisamente, que no han sido, en general, señaladas en las definiciones de los manuales antes presentadas:

a) La repetición ha de ser exacta; es decir, las series paralelas que conforman el *calambur* han de ser homófonas, equivalentes fónicamente<sup>22</sup>.

b) Una de las series homófonas está compuesta de dos (o más) palabras; las partes en que se secciona el homófono léxico (A y B) son significantes enteros de palabra.

c) La segmentación o fractura de la palabra debe ser de orden silábico; es decir, los sumandos (A y B) tienen que constituir sílaba o grupo de sílabas en el cuerpo del significante más extenso.

<sup>22</sup> Sobre este rasgo, los autores que más han insistido son Martínez García (1976), García-Page (1990 y 2003) y Mayoral Ramírez (1994); sin embargo, otros estudiosos, como Mounin (1979) o Spang (1979), admiten que un *calambur* pueda construirse a partir de una semejanza fónica o parafo-nía.

Sin tener en cuenta la diferencia fonética que pueda determinar el silencio del blanco espacial entre los dos sumandos o palabras que conforman una de las series homófonas, este criterio se incumple en varios casos, que podríamos llamar «fronterizos»: los más simples tal vez vienen determinados por razones de fonética sintáctica, como la juntura, y prosódicas (acentuales), como ilustra el texto 74).

d) El agrupamiento de los sumandos (A y B) en el significante más extenso (AB) ha de realizarse en el mismo orden distributivo; es decir, siguiendo un orden lineal:  $A + B = AB$ .

e) Los sumandos (A y B) deben sucederse de modo consecutivo, ir uno inmediatamente detrás del otro; es decir, A y B han de ser elementos contiguos (no puede interponerse ningún signo ajeno a la relación).

Prácticamente todos los ejemplos presentados hasta el momento<sup>23</sup> cumplen rigurosamente los cinco criterios. Así, por ejemplo, si elegimos el texto (12),

- (12) Olvido fue, cuando anoche  
di por allá *pavonada*,  
no decir del *pavo nada* (J. de Salinas).

observamos que supera todas las pruebas: hay equivalencia fónica: *pavo nada* / *pavonada* (a), una de las series homófonas está representada por dos palabras autónomas: *pavo* + *nada* (b), estas palabras son grupos de sílabas en la serie léxica: *pa-vo-na-da* (c), el orden de sucesión de estos es idéntico en ambos homófonos:  $A + B = AB$  (d), y hay contigüidad sintagmática entre los significantes autónomos de la serie descompuesta, igual que en el homófono léxico (e).

Ahora bien, aunque pueda determinarse en la literatura (y en otros ámbitos<sup>24</sup>) una tendencia generalizada a la consecución de *calambur* perfecto, canónico —fruto, sin duda, de la decidida voluntad del autor—, existen numerosos ejemplos de *calambur* impuro o imperfecto, inexacto: calambures que, aun habiendo seguido el mismo mecanismo de formación y existiendo la misma intención de juego con el material lingüístico, incumplen en alguna medida alguno de los criterios, debido la mayoría de las veces a necesidades del discurso, de modo que ya no se obtiene la fórmula  $A + B = AB$ . Se trata, sin duda, de casos fronterizos. Pueden tildarse de espurios o pseudocalambures, pues su adscripción a otra clase de figura resultaría muy controvertida<sup>25</sup>. La capacidad creativa de los escritores no puede verse cercenada por más limitaciones que las que corresponden a los requerimientos (fónicos, gramaticales, etc.) del propio texto. Veamos algunos casos.

<sup>23</sup> Algunos contraejemplos o textos que incumplen alguna norma son los ya citados de Lázaro Carreter y Marcos Álvarez (n. 9) al no existir identidad fonética, y, por la misma razón, el ejemplo de Quevedo que cita Llano Gago: *en agua* / *enaguas* (falso plural).

<sup>24</sup> Debe tenerse en cuenta que el *calambur* es un recurso explotado también en el refranero («*Servil, ser vil*», «*Si por malvas vienes, mal vas*», «*En Miravete, mira y vete*», «*Santaella, santa es ella*», etc. [Martínez Kleiser 1978, García-Page 1993a]) y en la publicidad («*¿Qué tal con Ketel?*, «*¿Te falta Tefal?*, «*Puleva le va le va*, etc.), por ejemplo, así como en la lengua de la calle, donde se practica profusamente en la formación de acertijos y chistes (vid. *infra* y esp. nn. 46-7).

<sup>25</sup> Podrá pensarse, por ejemplo, en la *paronomasia* —como sugiere Martínez García (1976: 86-7) para casos como el ejemplo de Quevedo citado en n. 36— cuando los sumandos no son contiguos, o en la *homonimia* (cuasi o pseudohomonimia) ante realizaciones como *más caro* / *máscara*.

Textos como los que se aducen a continuación no respetan fielmente el primer criterio (a), el de la identidad fónica<sup>26</sup> —y, en consecuencia, el criterio (b)—; las expresiones resaltadas en cursiva no son rigurosamente homófonas. La falta de equivalencia total puede deberse, entre otras, a las siguientes razones: que se efectúe la sustitución de un sonido en uno de los componentes (41-53)<sup>27</sup> [v. gr.: A (*de*) + B (*amante*) ≠ AB (*diamante*), A (*más*) + B (*caro*) ≠ AB (*máscara*), A (*de*) + B (*menta*) ≠ AB (*demente*), A (*a*) + B (*cuerda*) ≠ AB (*acuerdo*), A (*de*) + B (*bota*) ≠ AB (*devoto*), A (*mírame*) + B (*linda*) ≠ AB (*miramelindo*), A (*pino*) + B (*vete*) ≠ AB (*pinavete*), A (*mare*) + B (*vidi*) ≠ AB (*maravedí*), A (*en*) + B (*boca*) ≠ AB (*invoca*), A (*al*) + B (*Gange*) ≠ AB (*alfange*), A (*di*) + B (*Mingo*) ≠ AB (*domingo*), A (*las*) + B (*vivas*) ≠ AB (*lascivas*), A (*sea*) + B (*lista*) ≠ AB (*realista*)], que uno de los sumandos presente un sonido más o un sonido menos que el homófono léxico (54-72)<sup>28</sup> [v. gr.: A (*ave*) +

<sup>26</sup> Como podrá advertirse, en todo momento se insiste en la naturaleza fónica del artificio, por lo que, frente a la opinión de algunos autores, no son pertinentes las diferencias gráficas entre los homónimos: *el hado* / *helado*, *el hecho* / *helecho*, *oh diosa* / *odiosa*, *de bota* / *devota*, *ah ladino* / *Aladino*...

<sup>27</sup> Los casos de sustitución fónica son un flagrante atentado contra la definición estándar de *calambur* que hemos establecido anteriormente (criterios a y b), ya que, además de no existir identidad fónica, ocurre que uno de los sumandos y el término resultante de la suma no son significantes enteros de palabra en razón precisamente del sonido conmutado. Podría acaso suponerse que sí se cumple el criterio (a) si se tiene en cuenta solo el segmento de palabra que se repite (p. ej., *más car-* en 42). La pauta de formación podría esquematizarse como sigue:  $Ax + B$  o  $A + Bx = ABx$ , siendo x el segmento fónico no iterativo, que puede ubicarse en cualquier posición.

Para los textos (46) y (47), véase lo concerniente al criterio (e).

<sup>28</sup> Como puede advertirse, existe una gradación de mayor a menor identidad: cuantos más sonidos no recurrentes contenga uno de los componentes, la equivalencia es, lógicamente, menor, y la percepción del artificio como un *calambur* resulta más compleja, si bien algunas adiciones, como las que representan o simulan constituyentes morfológicos (como el morfo de número plural o de género femenino o un afijo derivativo), favorecen la interpretación del recurso como un genuino *calambur*, aunque la descomposición no sea exacta. No ha de resultar muy convincente la decisión de describir como *calambur* el ejemplo ya citado de Ruiz de Alarcón *es conde* / *esconde* y de otro modo (*paronomasia*, p. ej.) el que aparece en (56): *es conde* / *esconden*.

De aceptarse como tal una de estas homofonías imperfectas o pseudohomofonías, habría que admitir que, para la formación del *calambur*, no es obligatorio, como en el caso anterior, que el término resultante de la suma o combinación constituya significante entero de palabra (criterio b). La pauta de construcción podría formalizarse como sigue:  $A + B = ABx$ , siendo x el segmento fónico no iterativo, que puede ubicarse en cualquier posición en el interior del signo resultante de la suma.

El análisis como calambures de los textos (71) y (72) es más controvertido porque, por un lado, se incrementa el número de sonidos no iterativos y, por otro, no existe identidad total en la composición fónica de uno de los constituyentes o bien no hay contigüidad completa si, considerando la existencia de identidad, se interpreta que se incrusta en el homófono léxico o incluyente algún sonido extraño en el segmento que se corresponde fonéticamente con el segundo significante: *ensimismado* [*si mismo*], *apartase* [*aparte*]. Según esta interpretación, el esquema de consecución sería similar a los casos de sustitución en la medida en que tanto uno de los sumandos como el término resultante contienen un sonido no recurrente. Este esquema es el que siguen los cuasihomófonos de los textos (41)-(53).

Los siguientes textos ilustran este caso fronterizo (el ejemplo b) sería un *calambur in absentia*):

a)      bajo el yugo *sin fin* del *infinito* (M. de Unamuno).

B (María) ≠ AB (avemarías), A (ala) + B (dar) ≠ AB (aladares), A (es) + B (conde) ≠ AB (esconden), A (sobre) + B (huesos) ≠ AB (sobrehueso), A (camas) + B (feos) ≠ AB (camafeos), A (en) + B (agua) ≠ AB (enaguas), A (será) + B (fin) ≠ AB (Serafina), A (más) + B (dura) ≠ AB (madura), A (de) + B (hoja) ≠ AB (deshoja), A (de) + B (cortés) ≠ AB (descortés), A (de) + B (hecho) ≠ AB (deshecho), A (mejor) + B (dado) ≠ AB (mejorado), A (los) + B (cura) ≠ AB (locura), A (toda) + B (vida) ≠ AB (todavía), A (a) + B (Milán) ≠ AB (amilanado), A (a) + B (través) ≠ AB (atravesando), A (mi) + B (edad) ≠ AB (nimiedades), A (sí) + B (mismo) ≠ AB (ensimismado), A (a) + B (parte) ≠ AB (apartase)], que se practique el trastrueco (*metátesis*) de un sonido (73) [v. gr.: A (labio) + B (rosa) ≠ AB (laboriosa)] o que haya alguna variación prosódica (74)<sup>29</sup> [v. gr.: A (cala) + B (verá) ≠ AB (calavera)]:

- b) bien pareció la ordinata  
hecha con luz superior (J. de Salinas) [= Chacón].

El caso más extremo podría ser el representado por el siguiente juego criptográfico de Blas de Otero, según el cual ninguno de los sumandos es significativo entero de palabra, aunque sí el homófono léxico (Ax + Bx = AB):

- c) La corneta del niño está piando  
junto a la tapia del cementerio.

El artificio consiste en ocultar la palabra clave entre la coda de una palabra y la cabeza de la palabra siguiente de modo que, al pronunciarlas, quede esta al descubierto. El autor vuelve a repetir el procedimiento de ocultación en el tercer cuarteto, si bien con una ligera ruptura de la contigüidad:

- La corneta chiquita y piadora  
junto a la tapia rosa y triste.

Para el texto (57), véase lo concerniente al criterio (e).

En resumen, en estos casos fronterizos que no se avienen al patrón estructural del *calambur* estándar antes diseñado, o bien se interpreta que violan el criterio (a) —y, en consecuencia, el (b)—, o bien que sí acatan dicho criterio limitando el artificio al segmento iterativo tanto en el término incluyente como en los sumandos, donde es obligatoria la contigüidad, pero no el criterio (b) ni, en algún caso —como el ejemplo (a)—, el criterio (c), ya que el prefijo *in-* de *infinito* no constituye sílaba en la preposición *sin*.

Existen, como veremos, otros contraejemplos que prueban que el criterio (b) no es gregario del criterio (a).

<sup>29</sup> Las diferencias prosódicas (acentuales) intrínsecas al fenómeno del *calambur* (al estar formada una de las series homófonas por dos palabras) se resuelven en el significativo incluyente: el primer constituyente, al integrarse al homófono léxico, pierde el acento prosódico o fonológico (y la tilde si la llevara): /pábo náda/ > /pabonáda/, /será fin/ > /serafin/, etc. Por tanto, no se tienen en cuenta estas diferencias fónicas para el análisis del *calambur*.

Son más significativas las diferencias fonéticas que puedan determinarse de la formación de alomorfos (a), de la práctica del seseo (b), de contracciones, amalgamas o haplologías (c) y de asimilaciones fónicas (d-e):

- a) estaba presa en tu presa,  
abandonaste la empresa (G. Fuertes).  
b) Hoy ha sido la oblación,  
señora, de los cincuenta;  
prosigan otros sin cuenta  
en cualquier pronunciación (J. de Salinas).  
c) nunca han permitido que entre  
con fruto allí ningún vientre,

- (41) En tu sortija hermosa  
se queden, y en su *diamante*,  
las señas que das *de amante*,  
y yo di de codiciosa (L. de Góngora)<sup>30</sup>
- (42) y *más caro* me cuesta esta mi *máscara* (C. E. de Ory)
- (43) era *de menta* a ratos  
y *demente* a diario (G. Fuertes)
- (44) me *acuerdo* y *a cuerda* no me gana nadie (G. Fuertes)
- (45) por cantar burla *de bota*  
en tiempo *devoto* y santo (J. de Salinas)
- (46) —*Miramelindo*, mi amor,  
*mirame* qué *linda* estoy (R. Alberti)
- (47) ¿Quién justa do la tela es *pinavete*,  
que no muy Segura, aunque sea pino,  
que ayer fue *pino*, y hoy podrá ser *vete*? (L. de Góngora)
- (48) el mar he visto en latín,  
*mare vidi* muchas veces,  
pero no *maravedí* (L. de Góngora)
- (49) que dio jaque a su bolsón  
y ya perdido le *invoca*  
punto *en boca* (F. de Quevedo)
- (50) inclito ibero, atropelló tu *alfange*  
cuanto dora Titán del Minio *al Gange* (J. de Jáuregui)
- (51) ¿Cómo puede ser, *di Mingo*,  
que una pastora lozana  
ande limpia entre semana,  
y no ande limpia en *domingo*? (J. de Salinas)
- (52) Dijera las lanzas de trenzas *lascivas*  
las muelles cadencias de ensueños, *las vivas*  
centellas de lánguidos rostros velados (A. Machado)
- (53) y claro, me sale *realista*  
y no porque *sea lista* (G. Fuertes)

- 
- d) y así, es *bien entre* con flores (L. de Góngora).  
*qué olores, colores, sabores, contactos...* (J. Hierro).
- e) Que invidien los que la ven  
y que yo *la estime*,  
y que nadie se *lastime*  
cuando me ven padecer (F. de Quevedo).

<sup>30</sup> Es el mismo caso que el juego del Conde de Villamediana propuesto por Lázaro Carreter (1971), ya citado al principio: *Diamantes* que fueron antes / *de amantes* de su mujer.

Un verso de J. de Jáuregui contiene un juego idéntico: «Quejas *de amante*, no *diamante* duro».

- (54) cuentas de su rosario están rezando  
*avemarías*—  
 ¡*Ave María!* (M. de Unamuno)
- (55) deja rizos *aladares*  
 por algún sin *ala dar* (F. de Quevedo)
- (56) *Es conde* cada cual de los que *esconden*  
 los mendrugos, que comen a repizcos (F. de Quevedo)
- (57) que no tenéis *sobrehueso*  
 seguro de verdad,  
 pues *sobre* los *huesos* vemos  
 que aún pellejo no lleváis (F. de Quevedo)
- (58) A todos nos habéis dado feos,  
 burlando los gestos y las *camas*,  
*feos* los dueños y ellas *camafeos* (F. de Quevedo)
- (59) ... ellas *en agua* se bañan  
 y *enaguas* también nos pescan (F. de Quevedo)
- (60) Sospecho, prima querida,  
 que de mi contento y vida,  
*Serafina será fin* (Tirso de Molina)
- (61) y de la fruta *madura*  
 de invierno como verano,  
 y es el que siempre *más dura* (F. de Aldana)
- (62) ni el árbol se *deshoja*  
 para no verse más vestido *de hoja* (E. M. de Villegas)
- (63) ... mejor es  
 de humilde ser *descortés*,  
 que, *de cortés*, presumida (J. de Jáuregui)
- (64) y dél se a deshecho tanto,  
 que es, por *deshecho* y *de hecho*,  
 dechado de desechado (F. de Medrano)
- (65) *mejorado* y *mejor dado* (F. de Medrano)
- (66) y sus males, ¿quién *los cura*?  
*Locura* (M. de Cervantes)
- (67) Te quise y aún te quiero *todavía*,  
*toda vida* te amé (G. Fuertes)
- (68) que si se llega *a Milán*,  
*amilanado* se acoge (F. de Quevedo)

- (69) Me llega tu rumor *atravesando* troncos y ascensores,  
a través de láminas grises (F. García Lorca)<sup>31</sup>
- (70) No es cuestión de *mi edad* ni *nimiedades* (G. Fuertes)
- (71) —sólo un terco oriental *ensimismado*  
besándose a *sí mismo* a Dios le besa (G. Fuertes)
- (72) Así que si mi estrella rigurosa  
me *apartase* de vos, señora mía,  
a *parte* o a región más espantosa (Conde de Villamediana)
- (73) esta palabra dice *laboriosa*;  
esta palabra dice *labio rosa* (B. de Otero)<sup>32</sup>
- (74) y perdiendo el pobre nombre,  
le tome de *calavera*,  
porque quien *cala verá*  
en qué paran las cabezas (F. de Medrano).

El criterio (b) dicta que los sumandos que forman el homófono descompuesto han de tener estatus de palabra, es decir, ser significantes enteros de palabra. En realidad, partiendo de la caracterización inicial, también se sobreentiende que ha de serlo el homófono incluyente. Acabamos de ver varios textos que, al no respetar el criterio a), infringían consecuentemente el criterio b): o bien uno o los dos sumandos no son significantes enteros de palabra (*hecha con* = *Chacón*, *está piando* = *tapia* [n. 28]), o bien el término incluyente no es significativo entero de palabra (*a Milán* = *amilanado*, *mi edad* = *nimiedades* [68, 70]), o bien ni el término incluyente ni uno de los sumandos —o los dos— son significantes enteros de palabra (*sin fin* = *infinito*). Puede, no obstante, haber identidad fónica y que las partes en que se descompone uno de los homófonos no resulten significantes enteros de palabra, es decir, que se cumpla el criterio (a) y se incumpla el criterio (b). Esta circunstancia suele darse en calambures complejos en los que la serie homófona de partida está compuesta no por una palabra (homófono léxico), sino por dos o más. Obviamente, estas particiones múltiples escapan al esquema de formación del calambur prototípico o común ( $A + B = AB$ ).

Un ejemplo representativo de este artilugio es el texto de X. Villaurrutia («Nocturno en que nada se oye») que se cita más adelante:

<sup>31</sup> Rafael Morales utiliza esta misma asociación:

a) ... sé que vienes  
a través de los siglos a mis venas,  
atravesando corazones, penas.

<sup>32</sup> Se trate o no de un controvertido ejemplo de *calambur*, y al margen de la diversidad fónica que determina la inversión o permutación de un sonido, debe reconocerse, además, que no se cumple el criterio de equivalencia fónica debido a la naturaleza fonética distinta de las vibrantes simple y múltiple.

- (75) Y mi voz *que* *madura*  
 Y mi voz *quemadura*  
 Y mi *bosque* *madura*  
 Y mi voz *quema* *dura*.

Si se tienen solo en cuenta los versos tercero y segundo (o cuarto), y se admite que el seseo no bloquea la identidad fónica, puede asegurarse que los significantes *voz* y *quemadura* (o *voz* y *quema* y *dura*) no provienen de la partición de una palabra (homófono léxico), sino de dos (*bosque* y *madura*). Por el contrario, sí podría suponerse que el verso primero proviene del tercero, donde *voz que* es el homófono descompuesto de *bosque*, por lo que se ajusta al modelo estructural  $A + B = AB$ .

La cuarta y octava líneas versales del texto de Francisco de Isla (*apud* López Cara 2005: 69) incluyen un tipo de división caprichosa similar (se incumple, además, el criterio (c):

- (76) Castilla, París, tea, dado,  
 amor, osa, lamas, cara,  
 muestra, portal, ala, corte,  
*atún, oblea, viso, pasa.*  
 (Castilla, París te ha dado,  
 amorosa, la más cara  
 muestra. Por tal, a la corte  
*a tu noble aviso, pasa).*

En juegos de la lengua coloquial es más fácil encontrar segmentaciones de esta naturaleza: «*entrever desaires / entre verdes aires*», «el dulce *lamentar* de dos pastores / el dulce *lamen* tarde dos pastores», «yo lo *coloco* y ella lo *quita* / yo, loco loco, y ella, *loquita*», «*ató dos* palos / a todos, palos», «*en tren* o en coche deportivo / *entre-no* en coche deportivo», «*a veces arde* Roma / *ave, César* de Roma», «*están para* dos / *estampar a* dos», «*ve integrados* / *veinte grados*», «tiene un *verano* malo / tiene un *ver anómalo*», «*una da más al* hada / un hada más *alada* / *una dama* *salada*», «*útiles de* jardinero / *útil es* dejar dinero», «*si el enamorado* es discreto y entendido / ahí va el nombre de la dama / y el color de su vestido» (= *Elena morado*), etc.<sup>33</sup>

Con respecto al criterio c), la naturaleza silábica de los significantes sumandos que se reagrupan para formar el homófono léxico, es de reseñar que, salvo pocas excepciones, todos los juegos que se vienen aduciendo en la bibliografía española como ejemplos de *calambur* cumplen rigurosamente este criterio, lo que, como indicábamos antes, refuerza nuestra concepción particular del fenómeno.

Lo que sí puede ocurrir es que, al integrarse en el homófono léxico, uno de los sumandos pierda su naturaleza silábica y adopte otra estructura fónica, como ocurre con los textos (1), (5), (9), (17), (22), (32), (36), (41)...: *Di-a-na* / *Dia-na*, *per-e-am* /

<sup>33</sup> Hay ejemplos similares de juegos populares con los antropónimos y patronímicos: *Aldo Micio* / *al domicilio*, *Esteban Quito* / *este banquito*, *Elena Nito* / *el enanito*, *Elsa Lami* / *el salami*, *Estela Garto* / *este lagarto*, *Susana Torio* / *su sanatorio*, *Elena Morado* / *el enamorado*, etc. (*apud* López Cara 2005: 74).



*pe-re-am, en-a-gua / e-na-gua, ser-e-ne-ro / se-re-ne-ro, el-a-do / e-la-do, el-e-cho / e-le-cho, don-ai-re / do-nai-re, de-a-man-te / dia-man-te...*<sup>34</sup>

El criterio (d) impone que el orden distributivo en que deben combinarse los sumandos al integrarse en el homófono léxico ha de ser el mismo que cuando se suceden en el discurso como palabras autónomas. Este criterio coarta la posibilidad de interpretar como calambures fenómenos de descomposición léxica —afines, no obstante, al proceso que sigue el *calambur*— que disponen los constituyentes en el orden invertido o quiásmico, como una suerte de *retruécano*<sup>35</sup>, de acuerdo con el esquema de formación  $AB = B + A$ :

- (77) Yo soy aquel *gentilhombre*,  
digo aquel *hombre gentil* (L. de Góngora)
- (78) Puesta en el brinco pequeño  
de *Altamira*, la *mira alta* (L. de Góngora)
- (79) implican *malsín sin mal* (J. de Salinas)
- (80) en evidencias notorias,  
en sí dos contradictorias:  
no *dar mula* y *muladar* (J. de Salinas).

El criterio e) autoriza la formación de un *calambur* solo si los sumandos se suceden de modo inmediato<sup>36</sup>. Queda, entonces, la duda acerca del estatus de procesos de descomposición léxica similares en las que los sumandos aparecen separados. Cuando la ruptura de la contigüidad es mínima, el sentimiento de que se trata de un *calambur* es muy alto (ejemplos 81-86), no en vano se forjan según el mismo esquema de formación ( $A + B = AB$ ) y cumplen rigurosamente los criterios fundamentales (identidad fónica, estatus de palabra de los componentes, naturaleza silábica de los agrupamientos y orden lineal); a medida que aumenta el número de elementos ajenos al fenómeno que se interponen entre los sumandos (ejemplos 85-93), es evidente que,

<sup>34</sup> En otras lenguas, como el francés, la naturaleza silábica de los sumandos podría no ser un criterio decisivo.

<sup>35</sup> Como retruécanos léxicos o manifestaciones particulares de la *antimetábole* han sido descritos en varios trabajos nuestros (García-Page 1991, 1993b, 1994 y 1995); en ellos pueden consultarse más ejemplos de este tipo. *Vid.*, además, García-Page (1990: 437-8).

<sup>36</sup> Como se indicó al principio, la mayoría de los manuales y diccionarios de poética y retórica pasa por alto este rasgo en la caracterización de la figura, aunque los ejemplos que aducen contribuyen poderosamente a «leer» que los sumandos se han de seguir consecutivamente; bien es verdad que nunca citan ejemplos en que los sumandos estén separados y, por tanto, se eluden sibilinamente los problemas de clasificación que tales casos plantean. Martínez García (1976: 87) sí manifiesta abiertamente la opinión de que ha de darse contigüidad absoluta, negando la condición de *calambur* al juego de Quevedo:

a) Alargad los ojos; que el *Andalucía*  
sin zapatos *anda*, si un tiempo *lucía*.

aun reuniendo los mismos requisitos, ese sentimiento decrece, pero la retórica no parece haberle asignado ningún título<sup>37</sup>:

- (81) Serafin, *Serafín*, *será* tu *fin* (C. E. de Ory)
- (82) muerta *en el frente* de *enfrente* (G. Fuertes)
- (83) escribo de corazón,  
de ojos,  
de manos,  
de un ser,  
—o de *varios*—.  
Escribo de *ovarios*  
(inclusive) (G. Fuertes)
- (84) me conformaría  
*con* hacer *moverse* o *conmoverse* (G. Fuertes)
- (85) cuerdo en todo y acordado  
pues *con* la *cuerda concuerda*  
los querer discordados (F. de Medrano)
- (86) yo os mostraré *en* mis *ojos*  
si siente el alma bien vuestros *enajos* (F. de Aldana)
- (87) *En* tus hermosos *ojos*  
tan apacible amor muestra su ira,  
que sus propios *enajos*  
apetece muriendo quien los mira (Conde de Villamediana)<sup>38</sup>
- (88) No más judicatura de *teatino*,  
cofre, digo, overo con bonete,  
que tenía más de *tea* que de *tino* (L. de Góngora)<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Como se ha indicado antes, Gracián habla de *disociación* en casos parecidos (aunque la *disociación* también abarca otros fenómenos). Para Martínez García (1976: 86), se trata de la *paronomasia*. Ha de resultar, forzosamente, arbitraria la identificación del texto 20) como *calambur* y la de (81) como *paronomasia* u otra figura alegando como única razón el que se haya interpuesto una palabra entre las partes. Igual situación hallamos en los textos (19) y (88).

Sería en todo punto arbitraria la consideración de unos (81-86) como calambures y no de otros (87-93 y el ejemplo citado en la nota anterior), cuyo estatus está por decidir, por el mero hecho de que haya interpolado un elemento ajeno más (o varios). Tampoco es plenamente convincente la opinión de que, no habiendo contigüidad y tratándose como se trata del mismo artificio, deban describirse unos y otros como paronomasias.

<sup>38</sup> El Conde de Villamediana utiliza esta misma asociación en al menos otra ocasión:

- a) *en* unos negros *ojos*  
blanco hermoso de luz a mis *enajos*.

<sup>39</sup> Son varios los autores barrocos que recurren a este mismo escarnio de los frailes teatinos; casi repiten el mismo enunciado Juan de Salinas (a) y Francisco de Quevedo (b) (*vid.* ejemplo 19):

- a) y aunque era *Teatino*,  
tenía más de *tea* que de *tino*.
- b) y aunque era de *teatino*  
tenía más de *tea* que de *tino*.

- (89) y en levantándose al vuelo  
le derribó un *arcabuz*  
que a la *arca* hacen el *buz*  
las pajaritas del cielo (L. de Góngora)
- (90) Al *Roldán* que prometió  
pendencia, y no blasquiña,  
el *Rol* perdonó la riña  
y el *dan* a la tienda no (L. de Góngora)
- (91) Con dos puñados de *sol*  
cuatro tumbos de *dado*  
repite el otro *soldado*  
para Conde de Tirol (L. de Góngora)
- (92) ¿Qué tenemos *Leonora*?  
Su nombre te lo dirá;  
que era un *león* no ha una *hora* (L. de Góngora)
- (93) aquel verde *torongil*,  
que no quiero *toro* en yerba,  
ni *Gil* tenga (L. de Góngora)<sup>40</sup>.

### 3. OTROS FENÓMENOS LIMÍTROFES CON EL CALAMBUR

Existen otros artificios que guardan gran semejanza con el *calambur* dado que reúnen la mayoría de los requisitos formales, pero resulta controvertida su adscripción a esta clase de figura porque incumplen algún otro criterio, concretamente el (b) y el (c), y, en cierta medida, el (e). El criterio (a) se cumple si se consideran solo los segmentos fónicos que intervienen en el procedimiento. Se trata normalmente de un juego criptográfico en el que la palabra clave (el homófono léxico) resulta de la suma de dos o más palabras previa eliminación de los sonidos no recurrentes:

- (94) Esse de la amistad, indicio raro,  
*ÍG*Neo docto, pal*AZIO* de Agustino (G. Bocángel) [= Ignacio]

<sup>40</sup> Luis de Góngora vuelve a emplear este mismo juego en otro poema:

- a) Jove en *toro*, mal arfil,  
cuando *Gil* el de Motril  
haca blanca al coso saca.  
¡Plegue a Dios que el albahaca  
no se vuelva en *torongil*!

Adviértase que, aun tratándose claramente del mismo artificio, el proceso de descomposición no es perfecto por la inexistencia de la nasal alveolar /n/ en el primer sumando (*toro* + *Gil* ≠ *toronjil*). El poeta conjuga este juego derivativo con otro similar, pero disponiendo los constituyentes en *quiasmo* (*retruécano*) y sustituyendo uno de ellos por un sinónimo: *albahaca* < *haca* + *blanca*, recurso en la línea de los compuestos neológicos *patricofre* (< *patriarca*), *marivino* (< *mariposa*), *metepata* (< *meteoro*)...

- (95) No era posible ni podía apartarme  
de la dulce memoria, que aspiraba  
la *FELIce PAsión* que vía forzarme (J. de la Cueva) [= Felipa]
- (96) Aquí yace *Marcelo mar y cielo* en el mismo violoncelo  
[...]  
Aquí yace *Raimundo raíces del mundo* son sus venas  
Aquí yace *Clarisa clara risa* enclaustrada en la luz (V. Huidobro)<sup>41</sup>.

Su descripción retórico-gramatical estriba entre el *acrónimo* y el *anagrama*<sup>42</sup>. Su análisis no es muy distinto al practicado para formaciones como el sustantivo *ta-pia*, que resultaba de la combinación de *(es)tá pia(ndo)*, con la diferencia de que ahora no existe contigüidad entre los segmentos fónicos idénticos de los sumandos.

#### 4. OTROS ASPECTOS SECUNDARIOS DEL CALAMBUR

Además de las cinco características estudiadas (§ 2), absolutamente pertinentes para la consecución del *calambur* canónico (en nuestra concepción), pueden señalarse otras que no ha sido suficientemente señaladas en los manuales y diccionarios de retórica:

<sup>41</sup> En el mismo poema Huidobro practica una segmentación similar con forma invertida o quiásmica:

- a) Aquí yace *Alejandro antro alejado* ala adentro  
[...]  
Aquí yace *Altazor azor* fulminado por la *altura*.

La imperfección de la descomposición (/andro/ - /antro/) no resta validez al mecanismo; de hecho, el autor disemina los sonidos recurrentes en otros significantes del verso: *adentro*, *ala*; la voz *alejado* está embutida en *Alejandro* (los dos sonidos no repetidos, [n] y [r], forman parte de las voces *antro* y *adentro*).

<sup>42</sup> Esta es la opinión de Mayoral Ramírez (1994: 74-5). Nosotros (García-Page 1992: 222-5, 2003: 127-34, y 2004: 142-3) lo hemos tratado como una suerte de *paronomasia* elaborada que supera el límite de palabra y lo llamábamos *sumación*. En dichos trabajos pueden verse otros ejemplos parecidos, de los que seleccionamos los siguientes:

- b) Entre *Santander* y Asturias  
pasa un río, pasa un ciervo,  
pasa un rebaño de *santas* (G. Fuertes)
- c) porque *alta eres* y estarás en *altares* (G. Fuertes).
- d) No es lo *mismo*  
el *cine* que el *cinismo* (G. Fuertes).
- e) en esta noche hay algo de navíos  
de *carnaval* de Navidad de Navacerrada  
de *carne* y *vendaval* noche de noches (C. E. de Ory).
- f) *España*, *espina* de mi alma. *Uña*  
y carne de mi alma. Arráncame  
tu cáliz de las manos (B. de Otero).

1) No existe limitación en cuanto al número de sumandos que intervienen en la formación del *calambur*, pero es en extremo raro en español el *calambur* constituido por más de dos significantes.

2) El *calambur* puede ser múltiple, cuando una misma secuencia fónica es objeto de diversas reagrupaciones o cortes, y correlativo o enumerativo, si son dos o más secuencias distintas las que intervienen formando series paralelas o correlativas de calambures.

3) El *calambur* puede producirse sin que concurren en el discurso las dos secuencias homófonas; se trata, entonces, del llamado *calambur in absentia*.

Todas estas variantes son una manifestación del mayor grado de artificiosidad con que se dota al mecanismo.

1) El *calambur* clásico y más común es, como la mayoría de los vistos hasta el momento, el configurado por dos series homófonas de las cuales una está representada por dos palabras y otra, por una sola que simula un compuesto gráfico de aquellas. Más esporádicamente, los escritores crean juegos de *calambur* más complejos en los que intervienen tres significantes para la formación del homófono descompuesto<sup>43</sup>:

- (97) ¿Dije que se llamaba *Marivi*? Sí, así se llamaba, viento y *mar* y *vi*... (Blas de Otero)
- (98) Los misterios que en el viento  
fundar vuestra musa quiso,  
como *Enciso* no es *ensiso*  
*en sí son* sin fundamento (J. de Salinas)
- (99) una *saltambarca* rota,  
de puro *saltar en barca* (L. de Góngora)
- (100) Bazila en vno y otro *parasismo*  
con el más erudito la justicia;  
abogado el mejor *para sí mismo* (G. Bocángel)
- (101) señor, eso que falta  
ya que no por la paga,  
por los quilates de mi *fe lo haga* (J. de Salinas) [= Felohaga]
- (102) Seáis muy bien ido, señor,  
que aunque el culincendio vuestro  
fue en gran beneficio nuestro,  
el dejarnos *fue en mayor* (J. de Salinas) [= Fuenmayor]

<sup>43</sup> Puede apreciarse que los dos últimos textos (101 y 102) representan el *calambur in absentia*: la serie de significantes autónomos aluden al apellido del personaje que es el tema o el destinatario del poema. El *calambur* de los textos (98)-(100) no es perfecto pues existe algún sonido discordante.

2) El *calambur* puede ser múltiple cuando son múltiples las fracturas o divisiones a que se somete una secuencia para sugerir significados diversos o como mero ejercicio de ingenio, como ilustra el siguiente fragmento poético (= ej. 75)<sup>44</sup>:

- (103) Y mi voz *que madura*  
 Y mi voz *quemadura*  
 Y mi *bosque madura*  
 Y mi voz *quema dura* (X. Villaurrutia).

De Fabio Cohene<sup>45</sup> es la siguiente composición, que no es sino una enumeración de particiones posibles del vocablo *asesinada* (el poeta explota el recurso haciendo uso del seseo y del ceceo):

- (104) Asesinada  
 ¡A Ceci nada!  
 A cecina, da  
 As es y nada  
 ¡Haz hez y nada!  
 Ase, sí, nada  
 Asé, sí, nada  
 Ase sin hada  
 Asé sin hada  
 Ase sin Ada  
 Asé sin Ada  
 Hace, sí, nada  
 Hace sin hada  
 Hace sin hada  
 Ases y nada  
 Haces y nada  
 Asesina da.

Asimismo, el *calambur* puede ser correlativo cuando el autor construye dos o más series paralelas de calambures; es el caso del siguiente texto:

- (105) En Boston es grave falta  
 hablar de ciertas mujeres  
 por eso aunque *nieva nieve*  
 mi boca no se atreve  
 a decir en voz alta  
*ni Eva, ni Hebe* (X. Villaurrutia).

Las parejas correlativas son *ni Eva / nieva* y *ni Hebe / nieve*<sup>46</sup>.

<sup>44</sup>

Texto citado en Beristáin (1985).

Si partimos de la palabra *quemadura*, pueden distinguirse dos cortes distintos: *que madura* y *quema dura*; en el caso de *bosque*, la segunda sílaba aparece de tres modos: aislada (el relativo *que*), formando parte del sustantivo deverbil *quemadura* o del verbo (o sustantivo deverbil retrógrado) *quema*.

<sup>45</sup>

*Apud* López Cara (2005:70-1). Muchos ejemplos están extraídos, a su vez, de Internet.

3) Finalmente, otra de las posibilidades de manifestación del *calambur* es el *calambur in absentia*, que se forja cuando el apareamiento de los homófonos se obtiene mediante una relación paradigmática: cuando solo uno de ellos aparece expreso en el texto y el otro es connotado (ver ejemplos 7, 10, 11, 94, 95, 101, 102...). El autor es consciente de que, en muchos casos al menos, representa un enigma o acertijo, como cuando se intenta evitar o se quiere solo insinuar el nombre de un personaje. En la mayoría de las ocasiones, el *calambur* encubre un *equívoco* (*dilogía*) o doble sentido. Casi todas las adivinanzas populares y muchos juegos infantiles se basan en esta clase de *calambur*<sup>47</sup>:

<sup>46</sup> Los versos de Ángel González citados en la Introducción (§ 1) como ejemplo de *calambur* en Marchese & Forradellas (1986) pueden ser otra ilustración del fenómeno de la correlación:

a) *Dore mi sol así las olas y la  
espuma que en tu cuerpo canta, canta  
—más por tus senos que por tu garganta—  
do re mi sol la si la sol si la.*

Las parejas correlativas serían *dore / do re*, *sol así / la si*, *las olas y / la sol si*.

Entre los juegos populares algunos están perfectamente diseñados como pares correlativos: «Si yo lo *quito*, ella lo *caza* / Si yo *loquito*, ella *locaza*», «*María no compró la máscara / Mariano compró la más cara*» (hay variación acentual), «*Temo, Rosa, su gestión / temerosa sugestión*» (hay variación fonética entre vibrante simple y múltiple), «*Útiles de jardinero / Útil es dejar dinero*», «*amaría a María / a María amaría*», etc. (algunos ejemplos están tomados de López Cara 2005: 71-2 e Internet).

<sup>47</sup> A continuación citamos una representación de los mismos: «Blanca por dentro, verde por fuera, si quieres que te lo diga, *espera*» (= *es pera*), «Oro parece, *plata no es*» (= plátano), «Dicen que son *de dos*, pero solo son de una» (= *dedos*), «No pienses en otras cosas, que las tienes en el mar, o las ves llegar furiosas, o las ves mansas llegar» (= olas), «*Y lo es, y lo es, y no me lo adivinas en un mes*» (= hilo), «*Te la digo, te la digo, te la vuelvo a repetir; te la digo veinte veces y no la sabes decir*» (= tela), «*Ya ves, ya ves, tan claro como es, no me la adivinas de aquí a un mes*» (= llaves), «*¿Qué será?, ¿qué será, que en la mesa siempre está?*» (= *quesera*) [hay una variante con *que sería / quesería*], «Míralo del derecho y del revés, viene y va; va y viene. Si *taba no es*, ¿qué será?» (= *tábano*), «En un puerto hay tres barcos: uno es un crucero; otro, un trasatlántico; y el otro, *ya te lo he dicho*» (= yate), «*Es puma*, no es animal; flota y vuela... ¿Qué será?» (= *espuma*), «Vivo en el mar sin ser pez y soy siempre juguetón; nunca me baño en el Rin, pues soy el mismo *del fin*» (= *delfín*), «Yo lo *coloco* y ella lo *quita*» (= Yo loco, loco, y ella loquita), «*Entreno en coche deportivo*» (= *En tren o en coche deportivo*), «Si el *enamorado* es discreto y entendido / ahí va el nombre de la dama / y el color de su vestido» (= *Elena, morado*), «*Este banco* está ocupado por un padre y por un hijo. El padre se llama Juan, el hijo ya te lo he dicho» (= *Esteban*), «Lana sube, *lana baja*, los ladrones la *trabajan*» (= *navaja*), «*¡Escapa, escapa!*, que esto que te digo, aunque no te obligo, te abriga y te tapa» (= *es capa*)... Existen juegos similares que emplean nombres propios de persona: «Pues dijo el capitán Muermo / al sentir cerca a la Parca / su yate para Guillermo / y para Amanda *Labarca*» (= *la barca*), «Mis amigas todas tienen / bellas hijas por adorno: / Pedro Antonio tiene cuatro / Juan Aranda tiene tres / y Benito Perez *Galdós*» (= [gal] dos), «Pedro admira la campana / y el armonio Juan Botorre / de la iglesia de Santa Ana, / solo Mariano *Latorre*» (= *la torre*), «*¡Qué muertes más horrorosas!* / Juana Gil murió asfixiada, / de gangrena, Carmen Rosas / y Paula *Jaraquemada*» (= *Jara quemada*), «A la pobra Juana / cual menos, cual más, / la embroma de veras: / la insulta Tomás, / la pega Santana / y Enrique *Larreta*» (= *la reteta*), «Miserable conventillo / habita Iván; bronca cueva / el asce-ta Dominguillo / y don Carlos *Casanueva*» (= *casa nueva*), etc. El famoso verso de Garcilaso de la Vega «El dulce *lamentar de dos pastores*» ha sido objeto de burla en «El dulce *lamen tarde* dos pas-

- (106) Él se llama Tomé,  
y ella Francisca del Puerto;  
ella esclava y él *esclavo* (F. de Quevedo) [= *es clavo*]
- (107) porque con tus *per versos* damnificas  
los institutos de su sacro Tolo (F. de Quevedo) [= *perversos*]
- (108) Vino el francés con botas de camino  
y sed de ver las glorias de Castilla;  
y la corte, del mundo maravilla,  
le salió a recibir como *convino* (F. de Quevedo) [= *con vino*]
- (109) leían decretales *in Digestos* (F. de Quevedo) [= *indigestos*]
- (110) Truenan el cielo, y al momento  
la dueña enciende devota  
cera, que la menor gota  
es puntal de su aposento;  
vos, Luis, para el mismo intento  
traéis en las calzas cera,  
pero no en la faltriquera,  
porque gustáis ser tenido  
más por hombre proveído  
que por persona *sincera* (L. de Góngora) [= *sin cera*]
- (111) ¿Es galán? —Sobre *Martín*  
cae su *gala*, si lo es (L. de Góngora) [= *martingala*]
- (112) de blanco esplendor se esmalta  
en seráfica familia,  
acá vamos per humilia  
no como el padre *Peralta* (J. de Salinas) [= *per alta*]
- (113) Yo, discurriendo entendí,  
por su color tapetado,  
que es éste que os he contado  
hijo de JAVA y de ALÍ (J. de Salinas) [= *jabalí*]
- (114) y al cabo de estos temores,  
trabajo y mala ventura,  
me libra la noche oscura  
que *es capa* de pecadores (J. de Salinas) [= *escapa*]
- (115) que escribió muy bien de Cristo  
Santo Tomás, de *Aquino* (J. de Salinas) [= *Aquí no*]
- (116) A Dios bendigo y alabo  
y lo haré de esta manera  
mientras mi vida *sincera*  
no hubiere llegado al cabo (J. de Salinas) [= *sin cera*]

---

tores» (cit. en Vilches 1955: 263). En Vilches (1955: 67-9, 172-7, 283-5, y, para el francés, 60-6) y López Cara (2005: 67-75) pueden verse más ejemplos de acertijos populares.



- (117) sentí la muerte, Toribio,  
penetróme un áspid libio  
en la *mejorana* oculto (J. de Salinas) [= *mejor Ana*]
- (118) Dad al confesor, según  
fuere más o menos dino,  
en el oficio *divino*,  
si no hay propio, del común (J. de Salinas) [= *de vino*]
- (119) que en marzo me des abril,  
y que en abril me *des mayo* (J. de Salinas) [= *desmayo*]
- (120) fue la madeja dorada  
de cabellos su ruina,  
y el patíbulo la encina;  
cortadas, pues, estas dos,  
ni valen ya contra vos  
cabellos ni *val encina* (J. de Salinas) [= *Valencina* ]
- (121) Por excelencia os mostró  
Plácido alegre semblante,  
ilustre mitra, y bastante  
*con Plasencia* le quedó (J. de Salinas) [= *complacencia* ]
- (122) Me gustaría tener una amiga  
que se llamase Tenta  
y estar siempre *conTenta* (G. Fuertes) [= *contenta*]
- (123) El amor puede ser bello como una puntilla  
—ya que es *entredós*— (G. Fuertes) [= *entre dos*]
- (124) que esté amor-Amor a lo suyo, amando,  
que esté verde o azul  
que no esté *amorado*  
que esté suelto  
a su caer  
liberado (G. Fuertes) [= *amor atado*]
- (125) ¿Conocéis la leyenda que atribuye a Santa Ana  
la invención del puchero?... ¿Y aquella otra, llena  
de aroma y gracia, de *hierba* que es *buena*, [= *hierbabuena*]  
en competencia con otra que es *mejor Ana*? (M. Machado) [= *mejorana*].

Deben considerarse también formas particulares del *calambur* las siguientes descomposiciones léxicas de Carlos Edmundo de Ory, en las que, a diferencia de las anteriores, al menos uno de los significantes resultantes de la disección no se corresponde con un signo del código lingüístico; podría suponerse que el poeta no pretende la forja de un *calambur*, sino que se conforma, simplemente, con practicar una segmentación caprichosa y dejar al lector que dé rienda suelta a su imaginación proponiendo significados nuevos y asociaciones semánticas con otros elementos del texto:

- (126) ¡Ay cuánto *me día* el mundo  
con su atroz galope...!

- (127) Homenaje *enaje nado* a Manuel del Cabral
- (128) Es una pesadilla tocar su *alma naque*  
Es un sueño agitado tenerlo *cerca mente*.

## 5. CONCLUSIONES

De acuerdo con el mayor número de ejemplos del corpus, se puede proponer como *calambur* el juego de palabras de orden fónico o fonosemántico basado en una falsa composición léxica; el artificio está construido sobre la asociación de dos secuencias homófonas de las cuales una simula ser el compuesto morfológico de la otra, representada por dos —o más— palabras autónomas que, con la misma distribución que adoptan en el compuesto, se hallan contiguas en el discurso. El esquema de formación puede representarse con la fórmula  $A + B = AB$  (*es conde / esconde*).

El calambur puede obtenerse sin que esté presente uno de los homófonos (*calambur in absentia*), como ocurre con la inmensa mayoría de las adivinanzas.

El *calambur* prototípico ha de reunir las siguientes características: (a) equivalencia fónica entre las secuencias (homofonía), (b) estatuto de palabra de las partes separadas del falso compuesto, (c) naturaleza silábica de estas, (d) identidad en el orden distributivo de los componentes en cada una de los homófonos, (e) contigüidad sintagmática entre los sumandos.

Del incumplimiento de alguno de estos criterios —presencia/ausencia de un morfema flexivo (*Serafina / será fin*), ruptura de la contigüidad por la interposición de una palabra entre los sumandos, etc. (*en el frente / enfrente*)— deriva un *calambur* imperfecto o espurio, un seudocalambur, siempre que sea identificable el mecanismo de consecución; su adscripción a otra figura (*paronomasia*, *antanaclasis*...) resulta una propuesta arriesgada y controvertida. Tan solo la violación del criterio de orden (d) deriva directamente en otro juego distinto —no obstante, emparentado con él al basarse en el mismo procedimiento (la falsa composición)—, el *retruécano* léxico, caracterizado por la disposición invertida o quiásmica de los sumandos (*Altamira / mira alta*).

Cuando se infringe el criterio de contigüidad (e), resulta muy aventurado clasificarlo de otro modo (*paronomasia*, por ejemplo), puesto que el receptor es capaz de reconocer certeramente la operación de descomposición léxica practicada deliberadamente por el autor.

Los textos que no observan el criterio (c) suelen ser calambures múltiples (segmentaciones diversas de una misma secuencia) o complejos (constituidos por tres o más sumandos).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBADALEJO MAYORDOMO, T. (1989): *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- AYUSO, M. V. et al. (1990): *Diccionario de términos literarios*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- AZAUSTRE GALLANA, A. & J. CASAS RIGALL (1997): *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- BACRY, P. (1992): *Les figures de style*. París: Belin.
- BERISTÁIN, H. (1985): *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- COLL Y VEHÍ, J. (1885<sup>3</sup>): *Diálogos literarios (Retórica y Poética)*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, Editores.
- DUBOIS, J. et al. (1982): *La rhétorique des jeux de mots. (Éléments d'une analyse formelle à partir de l'exemple du mot-valise)*. Univ. de Urbino. Documents de travail et pré-publications 116-117-118, serie B.
- DURPRIEZ, B. (1980): *Gradus. Les procédés littéraires*. París: UGE, 1981.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- FONTANIER, P. (1830): *Les figures du discours*. París: Flammarion, 1968<sup>2</sup>.
- FROMILHAGUE, C. (1995): *Les figures de style*. París: Nathan.
- GARCÍA-PAGE, M. (1990): "Algunas observaciones acerca del calambur". *Investigaciones Semióticas* III/1, 431-48. Madrid: UNED.
- GARCÍA-PAGE, M. (1991): "El retruécano léxico y sus límites". *Archivum* 41-42, 173-203.
- GARCÍA-PAGE, M. (1992): "Datos para una tipología de la paronomasia". *Epos. Revista de Filología* 8, 155-243.
- GARCÍA-PAGE, M. (1993a): "La función lúdica en la lengua de los refranes". *Paremia* 2, 51-58.
- GARCÍA-PAGE, M. (1993b): "El retruécano léxico". *Signa* 2, 71-81.
- GARCÍA-PAGE, M. (1994): "El retruécano morfológico". En *Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2, 57-65.
- GARCÍA-PAGE, M. (1995): "Reflexiones lingüísticas sobre la antimetábole", *Revista de Literatura* 57-114, 575-588.
- GARCÍA-PAGE, M. (2003): *El juego de palabras en la poesía de Gloria Fuertes*. Madrid: UNED.
- GARCÍA-PAGE, M. (2004): "Juegos idiomáticos en la poesía contemporánea". En R. Senabre Sempere et al. (eds.): *El lenguaje de la literatura (siglos XIX y XX)*. Salamanca: Ambos Mundos, 113-76.
- GADES TAMINE, J. (1993): *Dictionnaire de critique littéraire*. París: Arnaud Colin, 1996.
- GRUPO μ (1982): *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.
- GUIRAUD, P. (1976): *Les jeux de mots*. París: PUF.
- LAUSBERG, H. (1960): *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1966-67, 3 vols.
- LÁZARO CARRETER, F. (1971<sup>3</sup> [1953]): *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1984.
- LEDERER, R. (1966): "Of kangaroos and joeys". *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* 29/2, 77-9.
- LLANO GAGO, M. T. (1984): *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ CARA, M. C. (2005): *La paronomasia como recurso conceptual, expresivo y humorístico en la lengua española actual*. Granada: Universidad de Granada.
- MARCHESE, A. (1978): *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milán: Arnoldo Mondadori Editore.

- MARCHESE, A. & J. FORRADELLAS (1986): *Diccionario de retórica, crítica y comunicación literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARCOS ÁLVAREZ, F. (1989): *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- MAROUZEAU, J. (1951): *Lexique de la terminologie linguistique*. París: Paul Genthner, 1969.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (1975): *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Universidad.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (1976): "Repetición de sonidos y poesía". *Archivum* 26, 71-102.
- MARTÍNEZ KLEISER, L. (1978 [1953]): *Refranero general ideológico español*. Madrid: Hernando.
- MAYORAL RAMÍREZ, J. A. (1994): *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MORIER, H. (1961<sup>3</sup>): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París: PUF.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1988): *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- MOUNIN, G. (1979): *Diccionario de lingüística*. Barcelona: Labor.
- PLATAS TASENDE, A. M. (2000): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.
- POUGEOISE, M. (2006): *Dictionnaire de poétique*. París: Belin.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1983): *La lengua literaria*. Málaga: Librería Ágora.
- PUJANTE, D. (2003): *Manual de retórica*. Madrid: Castalia Universidad.
- RAE (2001): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- ROMÁN, I. (1993): *La invención de la escritura experimental. Del Barroco a la literatura contemporánea*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- SENABRE SEMPERE, R. (1966): "Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero". *Papeles de Son Armadans* 42/125: 137-51. Reimpr. en Senabre Sempere, R. (comp.) (1998): *Capítulos de Historia de la lengua literaria*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 325-34.
- SERRA, M. (2000): *Verbalia. Juegos de palabra y esfuerzos del ingenio literario*. Barcelona: Península, 2001<sup>3</sup>.
- SPANG, K. (1979): *Fundamentos de retórica*. Pamplona: EUNSA.
- SUHAMY, H. (1993): *Les figures de style*. París: PUF.
- VILCHES, R. (1955): *Curiosidades literarias y Malabarismos de la lengua*. Santiago de Chile: Nascimento.